

PEDRO MEYER:

LA FOTOGRAFÍA DIGITAL EN PROCESO

Nekane Parejo
Universidad de Málaga

1. Introducción

Este texto se corresponde con una comunicación presentada en el Congreso Internacional de la AE-IC: Comunicación & Conocimiento, celebrado en Salamanca en 2018. Se trata de una parte de una investigación mayor que se publicará en toda su extensión en una revista científica.

Pedro Meyer está considerado como un referente del cambio fotográfico digital. Su trayectoria se diversifica en diferentes propuestas que se vertebran en torno a las posibilidades que otorgan las nuevas tecnologías en cada momento (con fotografías analógicas construye relatos en soportes digitales, fusiona imágenes analógicas del pasado con fotografías analógicas y digitales posteriores para configurar un recuerdo o difunde a través del portal *Zonazero* la obra de más del 1000 fotógrafos de todo el mundo).

Los objetivos de esta investigación son profundizar en la obra de este fotógrafo, a la par que en sus métodos de trabajo. De este modo, podremos

visualizar comparativamente los 20 años que desarrolló la fotografía analógica y la que él denomina después de las computadoras (D.C.). La metodología empleada será el análisis de contenido en su versión cualitativa, a partir de una muestra que incluye *Fotografía para recordar* (1991) (el primer CD ROM que se hizo en el mundo con imágenes y sonido), el libro *Verdades y ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital* (1995) y su versión de CD ROM, *The Real and The True, Los autorretratos de Pedro Meyer* (2003) y *Herejías* (2008). A través del análisis de estas publicaciones se pretende mostrar cómo el tránsito de las imágenes en papel de este autor a formatos digitales no es óbice para que mantenga la tradición fotográfica documental, aunque el tiempo de la imagen no se corresponde con la realidad del acontecimiento.

2. Noción de formato

En un artículo anterior: *De la fotografía documental al documento digital* (Parejo, 2008) dábamos cuenta de manera breve del proceder en este sentido del fotógrafo Pedro Meyer. Este autor mexicano (nacido en España) nos sirvió para ilustrar el paso de lo analógico a lo digital, ya que a mediados de los 80 comienza a indagar sobre las utilidades de los programas informáticos dejando de lado de forma progresiva el procesado de laboratorio analógico. Esta situación propicia que se pueda establecer una clara línea divisoria en su trayectoria artística. Una línea que muestra dos periodos: antes de las computadoras (A.C) y después de las computadoras (D.C), tal y como el fotógrafo los ha denominado.

En el artículo de 2008, a raíz de las palabras de Meyer en relación a los rasgos que definen a un fotógrafo: “Somos contadores de cuentos, pero eso no lo saben, creen que somos disparadores de instantes” (Salgado, 2004), defendíamos que este autor consideraba que sus creaciones no debían estar mediatizadas por el tiempo. Es más, situábamos sus métodos de trabajo en las antípodas de otros fotógrafos como Henri Cartier Bresson para quién registrar el “momento decisivo” (expresión que él mismo acuñó) era el punto de partida del fotógrafo documental.

La paradoja, por tanto, se establecía en el hecho de que Meyer consideraba que sus tomas no debían depender de factores como la suerte o la paciencia y a la par que sus imágenes, aunque manipuladas, formaban parte del género documental. Género, por otra parte, que contaba desde sus inicios con sobrados ejemplos de fotografías tratadas, independientemente de que llevaran el marchamo de auténticas. Desde este planteamiento Meyer cuestiona: “¿cuál es la diferencia entre la modificación que hago con la computadora, y la del fotógrafo que elige su ángulo para colocar una cámara? (...) No estoy cuestionando la validez de la paciencia que algunos grandes fotógrafos han ejercido, pero aún cuando era lo esencial en tales empeños, inevitablemente surgía un poquito de suerte. Personalmente no me gusta la idea de que mi trabajo lo defina principalmente la suerte” (Mraz, 2003).

Esta consideración de Meyer nos llevó a reflexionar sobre la noción de formato que defiende este creador: “lo que hemos dado en llamar fotografía tradicional puede ser producida ya sea de manera analógica utilizando

procesos químicos, o digital en el formato electrónico” (Meyer, 2001). Siempre dejando claro que la foto digital es una tecnología que no se debe confundir con un estilo, ya que con ésta “puedes hacer el estilo que quieras” (Salgado, 2004), y él, cómo decíamos, se sitúa en el ámbito de la imagen documental cuyas pretensiones están vinculadas a la representación de la realidad, no obstante ahora con otros mecanismos.

3. Métodos de trabajo

A partir de aquí se puede afirmar que si la fotografía analógica documental dispone de elementos que la posicionan estrechamente unida al mundo real, éstos se trastocan con las nuevas tecnologías que favorecen su consecución de forma menos laboriosa. Además, de forma paralela ofrecen un imaginario que se torna controlable desde un tiempo que no es en el que se producen los hechos, y en el que estos se pueden elaborar en diferido.

En cuanto a la comodidad que otorga la imagen digital en relación a su tratamiento, y, por tanto, las limitaciones que conlleva englobar este tipo de fotografías como tomas documentales, Meyer considera que lo único que sucede es que aumenta el número de herramientas con las que obtener resultados más óptimos: “con las nuevas tecnologías, uno puede transformar y manipular; antes también se podía, pero costaba mucho más trabajo. A partir de la toma de conciencia de los procesos digitales se está revisando todo el asunto de la fotografía que suponíamos que era una representación de la realidad, pero depende de qué rollo meto en la cámara y el tipo de lentes

que uso. Al usar un gran angular o un tele ya estoy manipulando la realidad” (Meyer, 2001a).

Desde estas premisas emergen varias cuestiones ¿qué diferencias encontramos entre las instantáneas analógicas y las digitales de este autor? ¿se puede considerar la fotografía digital como un documento? o ¿esta nueva situación obliga a exponer claramente cuándo estamos ante una imagen testimonial y cuándo ante una interpretación? En respuesta a esta última cuestión, ya en 1993 el fotógrafo se expresaba en este sentido: “ahora tendremos que dejar muy claro para todo aquel interesado, cuándo una fotografía es un documento testimonial y cuándo no lo es” (p. 47). Esto supone que en que los pies de sus fotografías además del título se incluye información sobre el modo de producción o en su caso manipulación de la toma. Es el caso de todas las fotografías de la publicación *Herejías* bajo las cuáles se encuentra el título con una sola fecha o con dos (si se han empleado dos imágenes). Además, también se aclara el lugar o espacios de la toma y el soporte sobre la que se realizó, analógico o digital, así como, si la imagen ha sido modificada digitalmente.

Para conocer cuáles son los rasgos comunes entre las tomas analógicas y las digitales se hace necesario un estudio de su obra que nos permita categorizar las diversas posibilidades que esta ofrece. Desde ahí observamos que en su trayectoria se encuentran tanto fotografías analógicas como digitales que reproducen un único disparo y en gran parte de las ocasiones pretenden que ese disparo refiera a un instante decisivo, a la par que cuente una historia. Las primeras corresponden a los años 70, 80 y 90. Mientras las

digitales comparten la década de los 90 y cuentan con una mayor profusión a partir del comienzo del siglo XXI.

Una segunda categorización contempla aquellas creaciones digitales en las que el resultado final es equiparable a las anteriores. Es decir, aquellas en las que parece haberse operado un solo disparo fotográfico, pero en realidad en la toma final confluyen varios disparos, aunque la manipulación es indetectable. Destaca entre otras, *¿Donde está la lana?*, 1985/1999. Se trata de una copia que aúna en el mismo encuadre dos negativos tomados en el mismo escenario, el de una señora degollando una oveja y un señor que muestra un puñado de billetes en sus manos. Conseguir ubicar a los dos personajes, como se observa en la copia final, sólo implicaba cierta dirección de la escena y planificación. Algo que para este autor no es algo significativo, debido a que no se trata más que de “un cambio igual al que realicé después en la computadora (...) ahora puedo dar preferencia al control que tengo sobre el proceso en lugar de depender del azar” (Meyer, 2006). Para Meyer, la clave está en si la información ha resultado alterada en el transcurso de las manipulaciones digitales. Si no ha sido alterada, como es el caso, y la inclusión de dos personajes implica una mejora, esta es la razón de su posible justificación porque la diferencia sólo está, según sus palabras, en que “ellos esperan antes que el obturador dispare, y yo lo hago después” (Mraz, 2003).

Es el caso de la Plantación, California, 1987/1995, donde se combinan un negativo de 1987 al que se le inserta ocho años después a un individuo de espaldas. Aquí el fotógrafo no dispone de dos negativos del mismo escenario,

como en el caso anterior, pero sí un recuerdo nítido de lo que vio y no registró con su cámara.

Sin embargo, en ocasiones Meyer va más allá y los disparos fotográficos que yuxtapone no se encontraban en el mismo espacio. A veces son unos kilómetros los que separan un elemento de otro, como en la imagen *Trabajadores mexicanos emigrados*, en una autopista de California, 1986-1990. Aquí los trabajadores agrícolas que aparecen bajo la valla publicitaria que promociona los servicios de un hotel de lujo, han sido colocados digitalmente. Estamos ante un nuevo tipo de modificación debido a que se aglutinan dos espacios y tiempos diferentes que difícilmente podían haberse sincronizado.

Si hasta el momento hemos categorizado imágenes que muestran instantes decisivos, a veces creados, solo nos hemos referido a aquellos en cuya copia final no son detectables los tratamientos efectuados. No obstante, es posible establecer una última clasificación en la que se engloban aquellas fotografías en las que las alteraciones son detectables y, por tanto, dan cuenta de una imagen discordante en la que el espectador es consciente del alejamiento que se produce entre el disparo fotográfico y la realidad que se presenta. Es el caso de imágenes como *Walking Billboard*, *Freeing Film*, *A devil in New York*, *The strolling Saint*, entre muchas otras, donde la necesidad de probar al espectador su legitimidad ha desaparecido. Los motivos cabría buscarlos en que el planteamiento de base, que se trasluce en la copia final, evidencia signos suficientes de numerosas yuxtaposiciones que combinan tiempos y espacios diferentes, alteraciones en el color, tamaño,

textura, etc., en definitiva, claros indicativos del manejo digital.

4. Conclusiones

Partíamos de un planteamiento anterior que contraponía los métodos de trabajo de Pedro Meyer con los de Henri Cartier Bresson como fotógrafo este último del instante decisivo. Probablemente, algunas de las declaraciones del primero, expuestas en este texto, colaboraron a corroborar esta hipótesis. En esta comunicación, tras un análisis más pormenorizado de su obra, hemos podido constatar cómo paradójicamente el momento decisivo es un rasgo común que está presente durante casi toda la trayectoria de Meyer y cómo su obra puede categorizarse en tres posibilidades: el instante decisivo analógico y digital, el instante decisivo creado digitalmente y la imagen discordante: la ficción digital detectable. Indudablemente los dos primeros lo recrean, independientemente de su elaboración sea en directo o en diferido el espectador es partícipe de una imagen que así lo muestra. Dejamos abiertas numerosas cuestiones que a raíz de estas afirmaciones surgen como si se puede considerar un documento aquello que ha sido tratado mediante un ordenador para obtener ese momento preciso. O por el contrario es plausible si el espectador lo considera como el reflejo de ese instante, sin tener en cuenta el hecho de que la imagen haya sido tratada durante la postproducción.

5. Referencias

CARTIER BRESSON, Henri (1984): *Fotografiar al natural*. Barcelona: Gustavo Gili.

- MRAZ, Jhon (2003): ¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital. Digitalizar al fotoperiodismo. En revista ZoneZero. En: <http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz06sp.html>
- MEYER, Pedro (1993): La revolución digital. En revista *Luna Cornea*, nº 2.
- MEYER, Pedro (1995): *Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital*. México: Casa de las imágenes.
- MEYER (2001a): ... algunos pensamientos de fondo. En <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografio/obra.html> consultada 30/03/2018
- MEYER, P (2006): Si te gustaba el trabajo documental, te encantarán las imágenes digitales. En revista *ZoneZero* (agosto). <http://www.zonezero.com/magazine/articles/meyer3/02sp.html>
- PAREJO, Nekane (2008): “De la fotografía documental al documento digital”. *Zer*, 13-25, pp.179-196.

